



TV-Serien SKAMS Byforestillinger - innenfor og utenfor det urbane

Riesto, Svava; Steiner, Henriette

Published in:
Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling

Publication date:
2017

Document version
Også kaldet Forlagets PDF

Document license:
[CC BY-NC-ND](#)

Citation for published version (APA):
Riesto, S., & Steiner, H. (2017). TV-Serien SKAMS Byforestillinger - innenfor og utenfor det urbane. *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling*, 6. årgang(3), 34-42. <http://www.ntik.dk/>

Svava Riesto, lektor, Sektion for Landskabsarkitektur og Planlægning, Københavns Universitet, svri@ign.ku.dk

Henriette Steiner, lektor, Sektion for Landskabsarkitektur og Planlægning, Københavns Universitet,

hst@ign.ku.dk

TV-serien SKAMs byforestillinger Innenfor og utenfor det urbaneⁱ

Abstract

This article discusses the understanding of urbanity invoked by the Norwegian drama series SKAM. It does so by revisiting the four short preambles to each of the series' four seasons, thus outlining the central narratives used to frame each season. Norwegian culture is characterised by a long-lived tradition for valuing nature and life in the countryside over and above urban life. In this context, SKAM arguably appears as a sea change, using new media and narrative forms to aestheticize the life of a new generation of teenagers in Oslo. However, this article's close reading of selected sequences of the series illuminates SKAM's indebtedness to an anti-urban tradition. According to this tradition, the city centre is seen as dark and dangerous and full of corrupting temptations, and, in contrast, what lies outside the city is regarded as authentic, liberating and morally superior. What is at stake is a dual-sided evaluation of city and countryside – building on binaries such as genuine vs. superficial – which may be seen to mirror human emotions, ethical concerns and affects. In this way, SKAM becomes a vehicle for recirculating dual-sided understandings of the urban condition, which become evaluated according to well-known criteria.

Keywords: Storbyliv, byforestillinger, humanistiske bystudier, identitetsdannelse, ungdomsliv, modernitet

Introduksjon

Dramaserien SKAM virker på mange måter som en ultimat samtidsfortelling i måten den blir fortalt på. Den benytter flere medier (på nettet og TV) og insisterer sterkt på samtiden, ungdommen og 'nået' gjennom bruken av real-time-formater. Med lansering utenfor tv-sendetider, rask klipping, mange close-ups og en mye rost bruk av populær musikk kan SKAM framtre som et markant bilde av en ny generasjon som lever livet på en ny måte i et urbant Oslo. I SKAM synes vi som seere i første omgang å presenteres for en virkelighet som ligger langt fra den tradisjonelle norske byskapsisen, der natur- og bygdelivet blir sett på som mer verdifullt, autentisk og rotnorsk enn storbytilværelsen (Schiefloe, 2002; Næs, 2014). SKAMs storbysetting kan gi oss inntrykk av at serien er i tråd med en nyere norsk byoppfattelse, hvor særlig ungdommer er 'urbanister', som vurderer byen positivt, både i forhold til sosiale, økonomiske og økologiske markører (McNeil, 2017).

Ser vi nærmere på hvordan *SKAM* framstiller livet i storbyen, nyanseres imidlertid dette bildet. Ved første øyekast er serien forankret i en ny norsk urbanitetskultur, men samtidig bygger den, som vi vil vise, på kulturelle bilder av det urbane som er forankret i en lang tradisjon som til tider er anti-urban. Denne artikkelen vil vise at *SKAMs* fortelling om urbanitet er ambivalent – det privilegerte storbylivet i den vestlige verden med alle dets muligheter for en liten gruppe unge mennesker blir framstilt innenfra, mens det også blir sett i sammenheng med et 'utenfra'. Denne vekslingen mellom indre og ytre drama, mellom inne i den vestlige verdens privilegerte liv og refleksjon over et 'utenfor', kjennetegner serien.

Det er ikke miljøskildringer, men nærbilder og personschildringer som karakteriserer *SKAMs* fortelling. Serien handler om en vennegjeng fra Hartvig Nissens skole i Oslo, som vi følger fra de begynner på videregående i første sesong og blir kjent med hverandre, til serien slutter i deres siste år på skolen. Serien er delt inn i fire sesonger med hver sin hovedperson fra den samme vennegjengen og hver sitt hovedtema. I hver sesong ser vi verden fra hovedpersonens perspektiv, mens de andre trer fram som bipersoner. I første sesong følger vi Eva som helt ny elev på videregående og får bl.a. se hvordan forholdet til ungdomsskolekjæresten Jonas forandrer seg i denne nye rammen. Noora, som er nytilflytter og blant annet har bodd et år i Madrid, er hovedpersonen i andre sesong. Hun er en politisk bevisst feminist og hennes kjærlighetshistorie med den ved første øyekast overfladiske rikmannssønnen William er sesongens hovedtema. I tredje sesong er Isak hovedpersonen. Isak kommer fra et konservativt kristen hjem, som står i sterk motsetning til det progressive livet vennene lever i byen. Han kjemper med erkennelsen av at han er homofil og føler seg annerledes i guttegjengen. Fjerde og siste sesong handler om Sana, datter av et marokkansk innvandrerpår. Hennes utfordring er det å balansere mellom den muslimske troen og tradisjonen, og den norske kulturen som hun en er del av. Alle fire hovedpersonene beveger seg i et spenningsfelt mellom å være 'innenfor' og 'utenfor' i det moderne storbylivet. De bruker byen som et sted for frisetting av seg selv som individer, samtidig som byen blir et bilde på deres ambivalens i forhold til nettopp denne kulturen. Hver sesong begynner med en introsekvens på ca. 40 sekunder, som setter en ramme for fortellingen for de etterfølgende avsnittene, både ved å zoome inn på hovedpersonen og ved å spinne gjennom de temaene hver sesong behandler. Nettopp knappheten og presisjonen som miljøbeskrivelsene har i disse korte sekvensene, og det at de blir bundet sammen med de første scenene i hver sesong, gjør dem vesentlige for serien. Sesongintroene er tydelig annerledes enn resten av serien fordi de bruker filmatiske montasjeteknikker og i tillegg har en fortellerstemme (sesong 1) eller preges av en popsang (sesong 2-4). Derfor vil vi gjennom de fire sesongintroene undersøke hvilket bilde av urbanitet serien formidler. Vi vil kort referere til de mest sentrale elementene i hver av de fire sesongintroene og basert på analysen diskutere de byforestillingene – i spenningsfeltet mellom innenfor og utenfor, tradisjon og fornyelse – som serien opererer med.

Sesong 1

Introen til sesong 1 er en filmmontasje med en klar politisk fortelling. Åpningsbildet er et svart stillbilde hvor vi hører en ukjent fortellerstemme som vi senere skal forstå er Jonas, messende si: 'Den globale mentaliteten beveger seg stadig mer mot den frie verdenshandelen og en økt markedsliberalisme'. Mens vi hører denne setningen kommer det fram en blå himmel med skarpt solskinn, som straks klippes over til en blond jentes rosa lepper og munn som suger noe som kan ligne en fruktsmoothie opp av en plastkopp. Deretter ser vi et bilde av en bie, som flyr fra blomst til blomst som en stille seksualisert naturreferanse, mens fortelleren fortsetter 'en verden full av muligheter, en verden hvor drømmer kan gå i oppfyllelse', samtidig med et bilde av en av jentene i serien dansende foran kameraet mens hun lager grimaser dukker opp i et sløret klipp. Vi finner senere ut at dette er Ingrid, Jonas' ekskjæreste. Neste klipp: vi presenteres for en solskinsdag på en øde basketbane med ugress og grønne trær i bakgrunnen før vi får et nytt close-up av en blond, vakker jente med solbriller med speilglass. 'Det høres fantastisk ut, og det er fantastisk', sier stemmen, mens vi ser en leende venninnegruppe med Ingrid i midten, 'for en veldig liten andel av oss'. Deretter fortsetter fortellingen med mer og mer utagerende scener fra skolefester, rus og nattens mørke. Fortellerstemmen beretter hvordan de norske ungdommene har mange muligheter, overflod og rikdom, nettopp på grunn av utnyttelse av verdens fattige i et globalt kapitalistisk system.

Et plutselig klipp avbryter flyten og seriens logo *SKAM* toner fram. Selve ungdomslivet i Oslo som tilstand leder, hvis vi skal tro på dette, altså til en følelse av skam. Det kan være skam over egen rikdom, skam over egne muligheter på bekostning av andre, skam over utnyttelsen av verdens fattige. Men, som vi hører i samtalen mellom Jonas og Eva som åpner første scene, er det også stolthet over det Jonas klarer å fortelle, motsetningen mellom inne (i den rike byen i Vesten) og ute (i en verden med fattigdom) som han stiller så effektivt opp. 'Var den god?', spør Jonas. 'Så god!' sier Eva anerkjennende, etter å ha lest teksten Jonas har skrevet, og som vi som seere har blitt innviet i parallelt med motfortellingen 'innenfra' kulturen som hovedpersonene i *SKAM* representerer. Det er nettopp *ikke* bilder av det 'utenfor' som teksten beskriver som er tilstede i ungdommenes erfaringshorisont. Det er bilder av hovedpersonene, som blir framstilt som gjennomsnittlige norske tenåringer som fester og som dermed uten skam utnytter mulighetene sine. Serien plasserer seg på den måten helt tydelig i dette 'innenfor' som hovedpersonene kun er i stand til å kritisere retorisk. Gjennom deres kritiske stillingtagen til dette skamfylte vilkåret, toner en ambivalens overfor det moderne vestlige livet fram, som, vil vi vise, bylivet i Oslo i særlig grad inkarnerer.

Jonas spør Eva om hun har merknader, og hun påpeker en gjentakelse. Men Jonas forteller, oppslukt av arbeidet sitt og lettere doserende, at gjentakelsen var bevisst for å understreke fortellingen. Dette blir en meta-kommentar til hele serien, som bygger opp et tilsynelatende autentisk fortellerunivers ved å gjenta (og utvide) seriens handling i forskjellige medier, blant annet i fiktive tekstmeldinger på nettet og i karakterenes profiler på sosiale medier, samt på TV. I denne fortellingen, som innovativt foregår på mange medieplattformer, blir sesongintroen et Shakespearsk 'spill i spillet'.

Den første sesongintroen speiler og kondenserer sesongens fortelling om skam som noe som er tett sammenvevd med en særlig livsform i en moderne, konsumpreget verden. Fortellingen om en vestlig moralsk forpliktelse for det som er utenfor er karakteristisk for serien. Men dette politiske poenget får samtidig et motbilde i en narrativ bevegelse mellom det nære og det fremmede, hvor serien framstiller selvet, som speiles i vennene og mulighetene for ubekymret lek og lyst på terskelen til voksenlivet. Denne vekselvirkningen mellom det nære og det fjerne, innenfor og utenfor, brukes til å ramme inn *SKAMs* hovedfortelling, men bidrar også til å skape en selvironisk ramme for serien og dens stereotyper. Vekselvirkningen beskriver en tilstand i en geopolitisk virkelighet de norske ungdommene ikke kan slippe ut av: de er fanget innenfor, og den potensielle frisetelsen for individet som dette livet muliggjør blir karakterisert som falsk og naiv. I introoptakten til sesong to blir denne fortellingen vevd tett sammen med en fortelling om det urbane.

Sesong 2

Kamera kretser over Oslo sentrum fra et opphøyd perspektiv. De distanserte bildene av byen blir kjapt og rytmisk i takt med musikken avbrutt av fotografier og stillbilder av rumper, skritt og oralsex, flasker fra ville fester, hvor selve kameralinsen eller kroppene er påtegnet seksualiserte tags. Det Oslo som det kretsende kameraet viser, er hverken bakker, Nordmarka eller drabantbyene som utgjør store deler av Oslo, men glass- og stålbygningene i Bjørvika – en generisk arkitektur som skaper et bilde av 'storby som sådan', mer enn av Oslo som liten europeisk hovedstad. Ved å klippe nærbildene av sex og fest inn i en montasje med bildene av storbyarkitekturen, skapes et bilde av det urbane som de mange fristelsene byen byr på – suggererende og potensielt destruktive.

Introen til sesong 2 spiller på forestillingen om en sammenheng mellom metropolarkitekturen og de fotografiene og stillbildene som peker på det korruperende, utagerende og amoralske storbylivet, en forbindelse som blir skapt i kraft av teksten i soundtracket; det norske rockbandet Turbonegers sang fra 2005, 'City of Satan'. Den opprinnelige musikkvideoen fremstiller et dystopisk framtidsscenario, før forsangeren skriker 'City, city of Satan', og bandmedlemmene kjører i en stor, åpen Cadillac mot en by, som viser seg å være et sammensurium av Romerriket, fortid og nåtid, projisert inn i en framtid preget av undergang. Vi ser romerske templer pyntet med neonsreklamer og en form for levende skjeletter ute i gatene iført romerske symboler, som til sist går på rockekonsert med nettopp Turboneger og fester til lyden av sangen i en slags dystopisk massekultur til byens monumenter til slutt faller sammen på slutten av musikkvideoen. På samme måte er det nærliggende å lese

sesongintroens montasje av bybilder fra det som fremstilles som monumentalt og det som fremstilles som korruperende som en referanse til de gammeltestamentlige byene Sodoma og Gomorra, som Gud tilintetgjorde nettopp fordi de var promiskuøse.

Sesongintroen setter opp effektfulle kameratekniske motsetninger mellom det glidende helikopterperspektivet, som beveger seg fra høyhusarkitekturen i Oslos business district inn over de gamle bygårdene på Frogner, i nærheten av der hvor *SKAM* primært utspiller seg, og de kraftig seksualiserte nærbildene som er klippet inn i introen. Klippene følger rytmisk musikkens harde trommeslag. Bildene flørter med et porno- og fetisj-univers, der normer og typiske kjønns mønstre er brutt. Veksle mellom overraskede, leende og stivnede smil, gir bildene et hint av en slags dokumentarisk autentisitet på samme måte som den første sesongintroen. Gjennom sin snapshotaktige kvalitet foregir disse bildene å være hentet fra noens Instagram-profiler eller telefoner. Grensen mellom å framstille seg selv og andre blir uklar, mens både form og innhold går helt på grensen av hva som er mulig å vise på TV i en rikskringkastingskanal. Mens vi zoomer inn på kroppene, zoomer kameraet også ut i en glidende bevegelse over Oslo, som framstilles som en evig utstrakt storby. Kamera svever kjælemt omkring byens (få) høyhus, som blir en form for monumenter som samtidig tilskrives 'Satan' gjennom sangens refreng. Ved å estetisere både byen og de seksualiserte unge kroppene, får denne montasjen den store og lille skalaen – inne og ute – til å reflektere hverandre, men uten at byen styrter i grus som i musikkvideoen.

Etter 40 sekunders bombardement av bilder toner ordet *SKAM* fram med store bokstaver midt på skjermen. Dette bekrefter at skam er et tema i serien og projiserer den inn i et mer presist fortellermessig univers der første scene av sesongen begynner. Kameraet, som har svevd over Bjørvika, zoomer nå inn på Hartvig Nissens videregående skole hvor handlingen utfolder seg, de første sekundene fortsatt til lyden av refrenget til 'City of Satan'. Vi ser Isak i heftig tungekyss med en mørkeblond jente (Sara, hvilket får konsekvenser for handlingen i sesong 3 og 4). Kameraet zoomer ut i rommet og Nooras ansikt kommer i forgrunnen. Noora ser bort på det kyssende paret og sender et ironisk smil og blick til venninnene Chris og Eva som smiler tilbake. Slik blir seriens figurer skrevet inn i sesongens rammefortelling og dens dualistiske og verdimettete portrettering av bylivet og dets mulige korruperende effekt. Samtidig gir det karakterene muligheten til å vise at de blasert og ironisk tar avstand fra den, som blant annet Nooras ambivalens i forhold til William reflekterer. Hun opplever en seksuell tiltrekning til William, men har samtidig moralske betenkeligheter ved valget av nettopp ham på toppen av tidligere traumatiske seksuelle erfaringer. Denne ambivalensen følger vi fram til den endelige frisetting på en fest i siste avsnitt, hvor vi opplever henne i kjærlig ekstase med William.

Selv om musikken er den undergangstruende 'City of Satan', setter selve denne introen rammen for handlingen i den kommende sesongen ved å iscenesette et nytt og erkeurbant Oslo. Byens monumentale glass- og ståarkitektur og gamle bygårder er et vilkår for figurene i serien. Det er et vilkår som framstår karikert, men samtidig estetisert og normalisert som en uunngåelig del av en urban ungdomskultur. I introen til tredje sesong forsterkes disse indre ambivalensene som bilde på de ytre motsetningene mellom gruppe og individ. Her skifter perspektivet fra det panoramiske blikket på byen til å zoome inn på et spesifikt interiør og til å handle om et spesifikt indre drama.

Sesong 3

Den tredje sesongintroen viser kun interiørscener. Kamera panorerer gjennom en festscene med karakterene som mange seere på dette tidspunktet delvis allerede kjenner; vi ser guttegjengingen med Jonas og vennene Isak, Mahdi og Magnus som noen av de sentrale medlemmene. Det utspiller seg små dramaer i sesongintroen; for eksempel ser det ut som om Vilde prøver å få Eva til å slutte å kysse en av Penetrator-guttene, men vi hører ikke hva hun egentlig sier. I stedet hører vi en dance-hit fra 2016 som heter LiQR av den norske Idol-sangeren Sandra Lyng. Sangen har en eskapistisk tekst om hvordan festing og drikking setter en fri og hjelper til å 'show who you are'. Samtidig ser vi hovedpersonen fra første sesong, Eva, som i serien gjennomgår en identitetskrise. Vi ser solbrune, blonde jenter danse sammen og svinge med håret midt i en flokk ungdommer. Scenen blir igjen og igjen avbrutt av små glimt med bilder fra en større verden utenfor Hartvig Nissen skole og Oslo, som blir klippet

inn på en måte som peker tilbake til introen til sesong 1. Det er korte filmklipp med referanser til blant annet homokultur med to avkleddede menn som står på et dansegulv i et diskotek, i sterk kontrast til store militærstøver som tramper på et regnbueflagg som representerer nettopp homofil frigjøring. Vi er i et helt lukket rom. Verden er stengt ute fra kameralinsen, men sniker seg inn gjennom montasjen som blander enkeltstående glimt fra verden ute med lengre sekvenser av ungdommenes fest og dans, ofte i en rus av alkohol og andre euforiserende stoffer.

Vi ser Isak sitte med vennene på fest, på badet, hvor de bruker et badekar uten vann som sittemøbel og røyker hasj. De snakker om jenter og sex, men Isak virker avvisende og plaget. Festens form for virkelighetsflukt tematisert i musikken blir vilkåret som piner ham i lys av hans usikkerhet på sin egen seksualitet. Dette blir tydelig når introen glir over i første scene og Jonas spør Isak hva han synes om to jenter, og Isak svarer at han ikke vil ligge med dem. Jonas, uvitende om vennens homofile legning, spør 'Hva er det med deg?'

Her flytter perspektivet seg igjen slik at dilemmaet ikke bare kommer til å handle om *skam*, som seriens navn foregriper, men også om *skyld*. Skam er i denne sammenhengen et begrep som henviser til mer eller mindre stabile kollektive normer – man opplever at fellesskapet kan utsette en for skam – mens skyld er et individuelt begrep – man føler selv at man har gjort noe galt. I en skamkultur blir handlingene dine vurdert i en åpen sosial eksklusjon eller inklusjon, mens i en skyldkultur skjer det et indre drama, der du selv avgjør om handlingene dine var rett eller gal (se bl.a. Benedict, 1946). Klassisk ses skam som mer arkaisk og ikke-vestlig, mens skyld er mer moderne, vestlig og protestantisk. Slik er Isak i denne sesongintroen både underlagt skam – det å komme ut av skapet kan bety å miste et heteroseksuelt fellesskap og hans plass i elevhierarkiet – og samtidig også av skyld – vi fornemmer han er plaget av effektene av å skjule sine homoseksuelle følelser overfor andre og dermed oppføre seg falskt.

Mens nettdramaserien heter *SKAM* og undersøker og utstiller den privilegerte ungdomskulturen i et konsumpreget Oslo, ser vi samtidig seriens karakterer foreta vurderinger av skyldspørsmål i forhold til de moralske valgene de treffer. I Isaks tilfelle er det hans indremisjonske mor, som sender tekstmeldinger med bibelsitater og gjennom dette kanskje uventede mediet skaper en forbindelse til et annet, konservativt religiøst sted, som maner til en dyp skamfølelse over å ikke leve opp til de kristne tradisjonelle normene. Serien framstiller slike skam- og skyldspørsmål i forhold til motsetninger som ute/inne, virkelighet/fest, realitet/rus, hvor byen gir muligheten til å velge bort de tradisjonelle normene som innskrenker friheten. Isaks frigjøring er avhengig av storbyens åpne sosiale rom i kraft av dens muligheter for å gjøre opp med de gamle normene, men den er samtidig en frigjørelse som fører sterke indre dilemmaer med seg. Isaks møte med sin egen seksualitet er i serien rammet inn som et spørsmål om å bruke storbyens mulighetsrom til å frisettere individet, fordi han kan velge mellom forskjellige identiteter og fellesskaper. Han kan velge å verne om det, som fremstilles som de ekte følelsene og å være tro mot seg selv. Slik er denne sesongintroen ikke bare spilt inn i et interiørrom, men den beskjeftiger seg også med et indre drama hos en av hovedpersonene. I introen til sesong 4 blir dette fokuset på indre dilemmaer og opplevelsen av å stå mellom to verdener forsterket. Her zoomer kameraet igjen og igjen ut og inn mellom bilder, som synes å forestille et 'inne' i individets opplevelser og et konkret 'ute' hvor bylivet truer det autentiske følelseslivet. Samtidig muliggjør bylivet nye livsformer og krysseksistenser, selv om det med disse medfølger risiko og usikkerhet.

Sesong 4

Introen til sesong 4 viser Sana, seriens eneste hovedperson med et muslimsk livssyn og foreldre fra Marokko, sittende mens hun ser ut av vinduet på en buss. Kamera skifter mellom å vise ansiktet hennes og det hun kjører forbi: shoppende nordmenn på Karl Johan, reklameplakater av bikinikledte modeller, en uteligger, en kvinne i bunad, en uniformskledd soldat og mange søppeldunker. De fleste menneskene vi ser er alene, uttrykksløse og travle med handleposer og mobiltelefoner i hendene. Bildene av Oslo, slik Sana ser byen, blir kun avbrutt av korte stillbilder fra verdens brennpunkter, hvor vi ser bl.a. Donald Trump, krig og terror. Denne sesongintroen peker på denne måten tilbake på de forrige, ved å skape motsatser mellom det trygge og konsumpregede livet i

storbyen og en faretruert verden utenfor. I sesong 4 er midlertid dette bybildet tydelig preget av perspektivet til én særlig person – vi møter Oslo sett med power-jenta Sanas øyne, innrammet av hijaben og senere også gardinene på rommet hennes. Disse to forskjellige formene for slør og tilsløring framhever hennes særlige perspektiv på Oslo, som skiller henne fra de andre hovedpersonene.

Scenen med Sana i bussen blir understreket av popsangerinnen Robyns sang 'None of Dem' fra 2010, som starter med verset: 'None of these boys can dance / Not a single one of dem stand a chance / All of dem girls a mess / I've seen it all before I'm not impressed'. Kamera og dermed Sanas blikk kan ikke la være med å dvele ved en gruppe veltrente unge menn, som står og tøffer seg for hverandre. De drar opp T-skjortene sine og sammenligner ytterst veltrente magemuskler og er dermed de eneste menneskene i montasjen som gjør noe sammen. Helt i tråd med Sanas velkjente kule framtoning, hører vi imidlertid Robyn synge med en monoton, nesten metallisk stemme 'None of dem get my sex / None of dem move my intellect / None of dem work for me / None of them make me feel anything'. Som bilde på urbanitet beretter denne montasjen et velkjent narrativ, som bringer tankene tilbake på sosiologen Georg Simmels tekster om urbanitet og fremmedgjøring. Han bidro til en oppfattelse av det moderne storbymennesket som blir mettet og blasert av alle de inntrykkene og til dels elendigheten det hele tiden blir konfrontert med, i det tette mylderet av mennesker, reklamer, trafikk osv (Simmel, 1903). Både sesongintroens lydspor og Sanas steinansikt kan tolkes i tråd med denne velkjente kritikken av det blaserte, urbane mennesket og kulheten det må ikle seg for å orke å utsette seg for storbyens påtrengende inntrykk og mennesker.

Plutselig ringer en alarm på Sanas telefon med en påminnelse om at det er tid for den muslimske bønnen Duhr. Varslingen kommer fra en mobilapp, som så å si holder orden på tidspunktene for bønn for Sana, og som her i bussen tilsynelatende minner henne om en helt annen tilstand av intimitet, nærvær og tradisjonsbundethet, som med det samme får den uttrykksløse fasaden til å forsvinne fra Sanas ansikt (ikke ulikt Isaks mors tekstmeldinger, men med omvendt fortegn). Kameraet zoomer inn på henne, denne gangen uten flere avbrudd fra byen og verdens brennpunkter, og musikken forsvinner. Igjen har vi på et millisekund gått fra distanse til nærhet, fra det overfladiske til det nære, inntil Sana på ny blir konfrontert med storbyens allestedsnærværende blikk; i dette tilfellet en kvinnelig medpassasjer, som ser interessert på henne. Sana retter seg opp og tilbake er den urbane, harde fasaden, som hun mer enn noen andre i serien er uttrykk for. Hvis Robyns tekst hadde fått lov til å spille videre, hadde vi hørt refrenget: 'I'm so bored in this town / Take me away from here / Play me some kind of new sound / Something true and sincere' og det hadde vært helt i tråd med seriens bruk av musikalsk formidlede, eskapistiske motfortellinger om å unnsnippe byen og bylivet i sesongintroene. Rent overordnet framhever sangteksten ambivalensen som hovedpersonenes moraldilemmaer er preget av, mellom det å ha en moderne, vestlig storby som livsvilkår og på samme tid søke etter et 'utenfor', frisetting og avstandstaking.

Mulige refugier utenfor byen

Sesongintroene viser Oslo som innbegrepet av moderne urbanitet – stedet for det unge, seksuelle, fristende, forbrukende og utagerende. Det å være innenfor i denne vestlige storbyverdenen er en tilværelse som ikke kan unnsliques, og som dermed også innebærer etiske overveielser om kapitalismens ofre andre steder i verden. Det overflatiske ved storbyen parres hele tiden med sekvenser av nærhet som gir *SKAM* en ambivalent og til tider ironisk tone. Serien er på mange måter forankret i en anti-urban diskurs, snarere enn å tilby en ny forståelse av det mangfoldige Oslo som by eller av sammenvevdheten av indre og ytre, av tid og sted, som kjennetegner det 21. århundre. Samlet sett er introsekvensene steder hvor spørsmålet om innenfor/utenfor-tematikken blir tatt opp: fra et geopolitisk perspektiv (sesong 1), fra et panoramisk perspektiv med opphøyet distanse til byen (2), fra et intimperspektiv i et fullkomment lukket interiør (3) og fra et psykologisk perspektiv i forhold til Sanas ansikt som bilde på den sinnstilstand og holdning karakterene kan ses som bærere av, og som skiller dem fra hverandre (4). Fortellingene representerer storbyen og storbylivet i forhold til deres 'annet' som kan være et moralsk forankret 'utenfor' som storbyen fortærer, eller en eskapistisk forestilling om et annet sted hvor individet kan bli frisatt. Serien opererer med en rekke bifortellinger som retter kritikk mot det privilegerte livet i en vestlig storby

fra forskjellige perspektiver, mest tydelig gjennom Jonas' skolestil i den første sesongintroen. Denne kritikken forblir imidlertid en uforløst sidefortelling underordnet SKAMs hovednarrativ om vennskap, kjærlighet og terskelerfaringer i overgangen mellom ungdom og voksenliv.

Selv om denne urbanitetskritikken finnes i serien, fremstiller den også en rekke steder hvor de urbane hovedpersonene kan søke tilflukt 'utenfor' den privilegerte, konsumpregede og noen ganger overfladiske storbyen; i parker, på fjellet eller oppe på åser som gir utsikt ned på byen. Her utenfor byen får hovedpersonene samtidig muligheten for å oppnå mer autentisk kommunikasjon og erkjennelse, både i face-to-face-dialog og spirituelt. I SKAM er disse refugiene steder, som storbymennesket kan dra til i kortere perioder for å få glimtvis pusterom fra byens kav og intensitet som i disse tre eksemplene:

I sesong 2, episode 2 ser vi et slikt 'utenfor' når den tilsynelatende overfladiske vestkantgutten William endelig har fått den kapitalismekritiske Noora, som serien i blant framstiller som en slags moralens vokter, med på en date. I den nypolerte sportsbilen hans kjører de tause forbi nyere kontorarkitektur gjennom storbyens flimrende lyskryss, langs urbane kjempeveier, tunneler og broanlegg. De setter seg til slutt på en benk på en ås med utsikt over byen, som blir en stor, fjern masse av fargerike lys. Scenen er velkjent fra utallige amerikanske filmer, hvor særlig høydene rundt Los Angeles ofte danner scene for nære, romantiske og tilsynelatende autentiske samtaler. Det samme synes William å håpe på når han begynner å fortelle historier fra sin barndom og åpne seg for Noora. Her, på avstand fra det urbane, framstår William som en dypere person enn den overfladiske egoisten Noora har opplevd ham som. I stedet for et klimaks med et filmkyss, blir imidlertid den nære stemningen i SKAM avbrutt når Noora spiller på klisjeen og spør om William har 'tatt notater fra en ræva high-school-film'. Selv om det ikke lykkes helt å få til den nære kontakten seerne fristes til å håpe på, er denne scenen et av gjennombruddene i historien om og relasjonen mellom Noora og William. Her, med Oslo på avstand, synes personene å være mer autentisk nærværende enn de er i den urbane settingen.

Et annet bilde av det som er utenfor byen, møter vi i sesong 2, episode 4. Jentene har påskeferie og vi ser et langt klipp fra et kamera som svever over granskogen på samme måte som vi så luftbilder av Oslos havnefront i sesongintroen. Jentene er redde for å ha gått seg vill og snakker om ubehaget ved å være 'utenfor ring 3' og 'in the middle of nowhere'. Episoden er en påskespesial og henspiller for dem som kjenner norsk TV på NRKs påsketradisjon med å vise krimserier. Ikke desto mindre er settingen interessant; det er her i granskogen at jentene spiller det 'magiske' spillet Ouija board, som tilsynelatende bringer dem i kontakt med noe overnaturlig. Jentene tror de har sett et spøkelse og begynner å lure på om Sana er synsk. De er redde, viser det for hverandre og trøster hverandre. I en scene viser Noora vennskapelig omsorg og tar opp det vanskelige spørsmålet om spiseforstyrrelse med venninnen Vilde. Her er skogen som byens motsetning framstilt som stedet for det skumle og irrasjonelle, ja, til og med overnaturlige. Mens jentene vil hjem og vekk fra naturen, har opplevelsene deres på hytta ikke desto mindre brakt dem tettere sammen. Her ute i granskogen har de blitt bedre kjent med hverandre, så på den måten framstiller scenene fra hytta naturen klisjéfyllt som et sted hvor man er sammen på en tilsynelatende mer ekte måte enn i byen.

I sesong 4 er det flere scener der den kriserammede Sana finner refugier. Disse er steder utenfor det urbane rommets jag og mas – lokaliteter som geografisk sett er i byen, men som er forankret i andre rom og tilsynelatende i en annen tid, som både framstår mindre moderne og som en tid, der ting går saktere enn i det urbane. Flere ganger i sesongen, hvor alt synes å gå dårlig for Sana, ser vi henne søke tilflukt i bønner som en form for ultimativt indre rom, men også på barndommens lekesteder; huskestativet og basketbanen. Stedene blir til den unge byjentas friplasser fordi vi her hverken ser andre mennesker eller hører byens lyder. På disse erindringsstedene kan hun oppnå øyekontakt og ha ærlige samtaler med andre mennesker. Samtidig er det steder av i går; hun er alt for stor for huskestativet og kan kun være der i korte sekvenser. Når hun ber, blir hun flere ganger avbrutt av larmende utenforstående.

Vi sporer altså en dualistisk forestilling om den amoralske og overflatiske storbyen, som settes opp mot de forløsende andre steder utenfor, for eksempel på landet, i naturen eller i fortiden. Denne forestillingen om byen

er kulturelt nedarvet og kan knyttes sammen med reaksjonene mot det moderne storbylivet generelt, selv om disse reaksjonene historisk har stått særlig sterkt i en norsk sammenheng. I boka *The Country and the City* trekker den engelske kulturhistorikeren Raymond Williams opp den dualistiske oppfatningen av henholdsvis byen og det som er utenfor byen; byen som mørke og landet som autentisk, og begge bildene er gjensidig avhengige (1973). Disse forestillingene ble, som Williams beskriver, etablert i litteratur, billedkunst og andre kulturelle uttrykk samtidig med industrialiseringen og urbaniseringen på 1800-tallet og som en reaksjon på det nye livet. Slik er landet, ifølge Williams, ikke å forstå som en direkte kontinuitet fra det førmoderne rurale samfunnet, men som en nyfortolkning sett fra storbyens perspektiv. Selv om *SKAM* ved første øyekast presenterer oss for den fagre nye verden i et urbant, ungt Norge, fortsetter serien denne anti-urbane diskursen, mer enn den tilbyr et alternativ eller en ny fortelling om Oslos urbanitet.

Avslutning

På den ene siden konstruerer *SKAM* Oslo som en storby med mange positive assosiasjoner til urbanitet: den er fascinerende, omskiftelig, estetisk polert og danner rammen for en progressiv urban ungdomskultur, som på mange måter kan ses som en fornyelse av samfunnet. Det urbane er et sted for frisetting av individet innenfor storbyens anonymitet, og den muliggjør konsum av ting, mennesker, kjønn, kulturelle tegn og identiteter. Bak denne appellerende fasaden presenterer *SKAM* imidlertid også storbyen som et sted fylt av fristelser og forbruk; et kapitalistisk styrt symbol på global urettferdighet.

I sesongintroene og med de eskapistiske fristedene, formidler *SKAM* således en urbanitetsforestilling som bygger på en lang, anti-urban tradisjon beskrevet av blant annet Raymond Williams, hvor storbyen ble sett på som mørk, fristende, farlig og korruperende, mens det som er utenfor byen ble betraktet som mer autentisk, ærlig og godt. Williams understreker at oppfattelsen av et slikt motsetningspar opererer med like abstrakte bilder av byen som av landet. Begge blir stereotypet konstruert gjennom en unyansert dikotomi av by vs. land, ekte vs. overfladisk, mørk vs. lys osv. Når dette samtidig blir vevd sammen med og brukt som bilder på menneskelige tilstander, etikk og følelser, får disse moraliserende dualistiske opfatninger betydning for hvordan serien presenterer dilemmaene hovedpersonene befinner seg i. På denne måten blir de naivistiske, eskapistiske og verdiladede fortellingene om det moderne, vestlige ungdomslivets vilkår forsterket. *SKAM* har vist seg å appellere bredt på tvers av landegrenser og generasjoner av seere, kanskje fordi serien resirkulerer en rekke kulturelle tegn som foreldre og besteforeldre kan kjenne seg igjen i – fra mote, film, litteratur, tv-produksjoner og i bruken av kulturelle og fortellermessige stereotyper. På samme måte resirkulerer den dermed også forestillinger om urbanitet, om kultur vs. natur, som blir verdsatt etter velkjente parametre med en lang historie.

Referencer

Benedict, R. (1946). *The Chrysanthemum and the Sword*. Boston, MA: Houghton Mifflin.

McNeil, D. (2017). Pro or anti-urban: Is Norway an international exception? Presentation til CIENS seminar, Universitetet i Oslo, Senter for Utvikling og Miljø. Lokaliseret på <https://www.toi.no/getfile.php/mmarkiv/Aktuelt/DESMOND%20CIENS%20frokost%20S%203%2017%20%20ProAntiUrban%20%28003%29.pdf>

Næss, P. (2014). Urban Form, Sustainability and Health: The Case of Greater Oslo. *European Planning Studies*, 22(7), 1524-1543.

Schiefloe, P.M. (2002). Byen - ideal for det gode liv. *Plan : Tidsskrift for samfunnsplanlegging, byplan og regional utvikling*, 34(22), 4-9.

Simmel, G. (1903). Die Grosstädte und das Geistesleben. In T. Petermann (Ed.), *Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*. Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, vol. 9. Dresden: Petermann, 185–206.

Williams, R. (1973). *The Country and the City*. Oxford: Oxford University Press.

ⁱ Forfatterne vil rette en stor takk til Henriette Thune for innsiktsfulle bidrag til utviklingen av artikkelen.